

Nagy Csilla

Balassi Intézet, Budapest

A Dorian-háromszög

Mediális és narratív játékok Will Self regényében

maszk, szubjektivitás, Wills Self, mediális, narratív

literary mask, subjectivity, Will Self, medial, narrative

The Dorian Triangle

The topic and standpoint system of the study are connected to the question of literary mask with reference to subjectivity. The author analyses in details the novel *Dorian* by Will Self, with special regard to the medial and narrative elements and fiction-making power of the name use.

„még csak tudomásul sem vették ezt a látványt”

Wilf Self: Dorian

Will Self *Dorian* című regényének Schopenhauertől származó mottója a szimpóziumunk témáját állítja a fókuszba: „Van valami önkéntelenül találó abban, ahogyan minden európai nyelv az emberi egyén megjelölésére használja a »személy« szót: hiszen a *persona* valójában ’játszó személyt’ jelent, azaz maszkot, amelyet a színész felölt, és igaz, hogy senki sem mutatja magát annak, ami; valamennyien álarcot viselünk és szerepet játszunk.”¹ A személy megnevezése, a megnevezés dekonstruktív mozzanata, valamint az álarcnak az én-határokat elbizonytalanító aspektusa egyaránt interpretálható az irodalmi álnév és maszkadás vonatkozásában. Ezt a két fogalmat nem tekintem egymás szinonimáinak. A név (tehát a tulajdonnév)

problémáját Derrida felől közelítve azt mondhatjuk, a tulajdonnév olyan elem, amely a tiszta referencialitás illúzióját hordozza, mintha valóban egyfajta tulajdon lenne. Azonban a tulajdonnév is nyelvi elem, amely nem képes biztosítani a név és a személy feltétlen azonosságát, közös eredetét. A tulajdonnév (talán Isten nevét kivéve) sosem képes létrehozni a tiszta önazonosságot, s nemcsak azért, mert mint nyom szükségszerűen a tulajdonosának a távollétére, hiányára utal, hanem azért sem, mert a megnevezéssel a név (azaz a jelölő) és a személy (azaz a jelölt) viszonyába szükségszerűen beleíródik az elkülönböződés. A tulajdonnév csak abban az esetben lenne képes a tiszta „önmagaság” megfogalmazására, ha a jelölő és a jelölt közös eredete adott lenne. Azonban a tulajdonnév nemcsak rá, hanem rajtam túl is mutat, a nyelv természetéből adódóan jelöltek sorozatát feltételezi. Miközben megjelöli az egyediséget, vissza is vonja a teljes mértékben saját név lehetőségét.² Így az álnév, azt gondolom, hasonló módon terepe a disszeminációnak, azonban abban különbözik a „hagyományos” tulajdonnévtől, hogy eleve nem tartja fenn a közös eredet látszatát, kvázi illúzióját. Álnevet általában magunknak választunk, számot vetve a jelek denotációjával, konnotációjával, tudatosan operálva azzal az eshetőséggel, hogy az álnév kontextualizáltsága által mi magunk is történetek, olvasatok, jelrendszerek keresztmetszetébe kerülünk. Az álnév ugyanis – különösen a szerzői változata – a választás lehetősége révén kínálja fel, ha nem is az önazonosság, de az identitás meghatározásának a lehetőségét. Azáltal, hogy a személyemet új megnevezéssel látom el, tehát új jelölő és jelölt viszonyt állítok fel, bizonyos értelemben az álnévben újraalkotom magamat.

Ugyanakkor a maszk értelmezésében, a szó, illetve a maszk mint tárgy eredeti jelentéséből kiindulva, olyan eszköz, amely Tillmann J. A. meghatározása szerint az egyén a szemlélő között helyezkedik el, a közvettség értelmében: „A maszk szó [...] azt is jelzi, hogy az arc, a személy nem a maga valójában, eleven voltában és közvetlenségében van jelen, hanem valamiképpen az arc valósága és szemlélője között van. Mint ilyen – médium lévén – egyszerre közvetít és lép közbe, fed el és fed fel.”³ Míg tehát a kimondott név a jelölő és jelölt dekonstruálódó viszonya ellenére közvetlenül utal a személyre (illetve annak hiányára), addig a maszk folyton saját mediális jellegét demonstrálja: nemcsak a másokra és hiányára, hanem épp ellenkezőleg, a jelenlétének és hiányának a feltételelességére

utal. Lényegében elterel, felfüggeszti az azonosítás folyamatát, annak lehetőségét: időt nyer. Természetesen nem minden álnév maszk, hiszen nem minden álnév képes felszámolni a közvetlenséget: ha csak a név helyettesítődik egy másik névvel (lásd Petrovics – Petőfi, Ziegler – Gárdonyi), az nem elfedi az arcot, hanem éppenséggel azonosulni látszik azzal. Nem az arc és a szemlélő között helyezkedik el, hanem maga válik arccá. A maszkviselés azonban megkettőzi a reprezentációt, abban az értelemben, hogy a mögötte lévő arcot és önmaga maszkyszerűségét is bemutatja. Ez azt a problémát is magában hordozza, hogy a maszk értelmezhetősége, a maszk általi többletjelentés felismerése is sajátos befogadói attitűdöt igényel. Tudni kell mögé nézni ahhoz, hogy az ontológiai és hermeneutikai jelentőségével számot vessünk. Ilyen értelemben nem minden álnév ismerhető fel maszkként, és nem minden, maszkként felismert név álnév.

Például a Wilde és Self vezetéknevek (hogy a dolgozat tárgyára utaljak), könnyedén adják meg magukat a maszkként értelmezés lehetőségének, függetlenül attól, hogy köztudottan álnevek vagy sem. A Wilde név szemantikai tartománya jól érzékelhetően illeszkedik abba a kontextusba, amelyet a *Dorian Gray arcképe* köré vont a recepció. A Huysmans *Különcének* kérdéskörét újragondoló regényt a szövegben megjelenő szemléletmód, valamint a második kiadás előszavában megfogalmazott esztétikai alapvetések miatt a dekadencia, illetve az esztétizmus program-szövegeként tartják számon; olyan alkotásként, amelyben a művészet és morál kérdéseinek felforgatása, a viszonyuk radikalizálása a századvég jellegzetes dilemmáit tematizálja. Will Self pedig regényében számos helyen rájátszik a vezetéknevének kontextusaira, ugyanis nemcsak az idézett Schopenhauer-motó, hanem a regény egésze voltaképp az identitás lehetőségeire, a medializáltság következményeire kérdez rá. Self regénye pastiche: a szépség, az önazonosság és a művészet Wilde-i kérdésfelvetéseit a posztmodern és a camp (stílus, gondolkodásmód, értékrend stb.) által meghatározott keretek között fogalmazza újra. A megváltozott mediális közegből egyúttal levezethető az identitásról, az emberről, a szubjektumról alkotott kép változása is, az esztétizmustól a posztmodernig.

A fin de siècle neurózisa helyett itt a paranoia lesz jellemző; a képzelet századvégi szerepét a virtualitás veszi át; az Einstein-féle relatív tér- és időtapasztalat élményét a cybertér határtalansága váltja fel; a személyiség pszichológiai, freudianus megközelítését pedig a testről a drogok és

médiumok segítségével leválasztható tudat mítosza helyettesíti. Mindkét mű a képmás tükrözéssel kapcsolatba hozható mediális sajátosságát tekinti kiindulópontnak: Oscar Wilde művében az arcmás, a portré, tehát egy festmény révén következik be az én megkettőződése, a Nácisszus-történet és a Doppelgänger-toposz újraszituálása; Will Self regényében pedig a Dorianról készült videóinstalláció, a *Képcső-Nácisszus* indítja el a tükröződések és mediális áthelyeződések sorozatát. Mind az arckép, mind pedig a teljes test ábrázolása bizonyos értelemben a szubjektum medializálását célozza, előfeltételezi a test és a lélek azonosságát, az ember egyszerűségének, megismételhetetlenségének törvényét. A portré tárgya, ahogy Jean-Luc Nancy megfogalmazza, „szigorú értelemben véve az abszolút szubjektum: elválasztva mindentől, ami nem ő, visszavonva mindenfajta külsődlegességből.”⁴ Hans Beltingnél pedig azt olvashatjuk, hogy „[...] a kép szándéka a *test* ábrázolásával mindig az *ember* ábrázolása. A referencia mindig annak a szubjektumnak az ideájára utal, amelyet a kép a testben tett láthatóvá. A látható test és a láthatatlan szubjektum kettős vonatkozása kizárta a képmás minden banális használatát (emitt a valós alak, amott a képben a duplum).”⁵ Nyilvánvaló, hogy mindkét szöveg során a szimulákrum problémájával szembesülünk, azzal a tapasztalattal, hogy, Baudrillard kifejezésével, „[a] térkép előbbre való a területnél [...]”⁶, és amelyet Self regényében úgy fogalmaz meg: „A színjátékot sokkalta valóságosabbnak tartják a valóságnál.” (186.)

Self regényében azonban nem egyetlen szimulákrumról van szó, nem egyetlen duplum teszi elkerülhetlenné az identitás hasadását. A videokazettára rögzített testképet és annak fragmentumait ugyanis egyszerre kilenc képernyő sugározza: „Baz teljes figyelmét magára vonta az első monitor, amely vibrálva életre kelt. Egy fiatal férfi szemet gyönyörködtető, meztelen alakja jelent meg rajta [...]. A meztelen alak lassan szembefordult a kamerával, miközben a kamera ráközelített. A második monitor is megelevenedett, közelebbi képet adott a még mozgásban lévő ifjúról. A harmadik még közelebb hozta. Ahogy valamennyi monitor kivilágosodott, rendkívül intenzív, ragadozó, zsákmányoló voyeurizmus érzetét keltették. Az ifjú olybá tűnt, mint valami hús-vér csemege, bizsergető ínycsalat, aki mit sem sejt a felvevőgép falánk szájáról. A kilencedik monitoron csak az ő mozgékony, rózsapiros ajka látszott.” (26.) A kilenc képernyőn – és ez visszatérő motívum a regényben – újra meg újra leperreg

a film, amelynek nézője gyakran maga Dorian: a regény jól érzékelhetően operál a videótechnika azon sajátosságával, hogy az elektronika a mozgást folyamatában képes rögzíteni, ellentétben a mozi analóg 24/1-es, állóképeket rögzítő technikájával. A videó tehát lehetővé teszi, hogy lássam magam, miközben „lemásolnak”, akár be is avatkozzak, hogy a beavatkozás is rögzítve legyen – a videótechnika nárcisztikus jellege épp ebben az aspektusában ragadható meg. A videón ábrázolt testkép a tényleges emberképpel felcserélhetővé válik, erre utal a következő szöveghely a regényben: „A sötét műteremben élesen rajzolódott ki a kilenc monitor körvonala. A képernyőkön Dorian egymásba áttűnő felvételei egy mozdulatsort jelenítettek meg. Háttérzene is készült, monoton dobpergés, amelyhez pihegésszerű fuvolaszó vegyült. Doriant néhány másodpercre megbabonázta a látvány, de azután közelebb lépett, és saját televíziós ábrázolásaival egy ütembe kezdett ringatózni. Kilenc meztelen Dorian meg egy felöltözött. Az ifjú és annak képei összhangban keringöztek az öntudat mennyei, időtlen muzsikájára.” (43.) Itt mintegy rituálisan megy végbe a szimulákrumok tükörjátéka, amelyben, mint valamilyen prizmarendszerben, az identitás is újra meg újra áthelyeződik, testből képbe és fordítva, majd a képből további képekbe. A videóinstalláció azonban nemcsak azáltal teszi radikálisabbá a szimulákrum élményét, hogy állókép helyett mozgóképet, arckép helyett teljes alakot rögzít, hanem azáltal, hogy megváltoztatja a tér és az idő szerkezetét. Ahogy Dubois fogalmaz „[a] saját »természetes« terébe beleírt egyedi test, és a köré szervezett homogén tér teljes mértékben felrobban és demultiplikálódik: a videóban legtöbbször több térrel és több testtel van dolgunk, vagy egy testről készült több képpel, amelyek valamely módon egymásba gabalyodnak”.⁷ Tehát a videómunka, a technikai sokszorosításhoz hasonlóan képes megfosztani a műalkotást (és itt a műalkotás tárgyát képező szubjektumot) egyszeri megismételhetetlen jellegétől, Walter Benjamin kifejezésével, az aurájától, amelynek szükségszerű következménye, hogy „levásztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmáról.”⁸

Míg a tükör azt tükrözi vissza, ami előtte áll, tehát a test másolatát a test itt és mostjával összefüggésben, attól nem elválasztható módon hozza létre, addig a képrögzítést biztosító médiumok elválasztják a testet annak másolatától. A test képe mintegy a test riválisává válik – a Dorian-történetek mindegyike épp azt a momentumot mutatja fel, amikor a test képe

válík vonzóbbá, amikor a virtuális világ képei, a szimulákrumok átveszik a valódi testkép helyét. A testkép megörökítésének, örökkévalóságának kérdése Will Self regényében a médium, a hordozó mulandóságának problémájában jelenik meg: Dorian a kazetta sérülékenységtől, a médium elavultságától félve digitalizálja a videófelvelet, majd feltölti az internetre. A szimulákrum helyzete megváltozik: valóban elsőbrendű lesz, hiszen a cybertérben már nincs tényleges hordozó, csak eszközrendszer, amely segítségével elérhető, megtekinthető, és természetesen tovább sokszorosítható, manipulálható a test rögzített képe. A linkek, a kapcsolódási pontok száma végtelen, a test képe ezért visszavonhatatlanná, és valóban halhatatlanná válik. Hans Belting szerint „[a] halhatatlan és testetlen »lélek« egykori képzete hatalmába keríti a cybertérben élő »virtuális hasonmást«. Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című könyvének emlékei elevenednek meg, amikor a *cyber-utópia* halhatatlanságot ígér a hálón. Amennyiben a hálózatba »beprogramozható digitális örökkévalóságról« van szó, úgy e kívánság kép és test cseréjére hasonlít, ahogyan az már a legkorábbi kultúrák halotti kultuszában is jelen volt.”⁹ A szubjektum megsemmisülése elkerülhetetlen, mert „[a]hol már nincs test, ott személyiség sincs, hiszen a személyiség mégiscsak a saját testtől függ.”¹⁰ A test voltaképp egy számsor a mátrixban, csak virtuálisan valós, ez az állapot pedig együtt jár a tér és idő által meghatározott dimenzióról való leválással. A tér és idő nem csupán relatív, hanem voltaképp nem releváns: a virtualizálódott személy, „deterritorializálódik”, a jelenvalón kívülre kerül, az eszközök ki- és bekapcsolásával megváltoztathatjuk a test számunkra létező tapasztalatát. Ezáltal megszüntethetjük az identitást időlegesen, de valójában az a mátrixban továbbra is él, rendelkezésre áll, ugyanis, Lévy kifejezésével, „[a] tér egysége helyébe a szinkronizáció lép, az idő egységét felváltja az összekapcsoltság.”¹¹

A mediális áthelyeződések és szimbólumok alkotta játéktér mellett, azt árnyalva folyamatosan jelen van a regényben a droghasználat motívumrendszere is. Ezt a két narratív szálát az eksztázis élménye fűzi össze, hasonlóan ahhoz, ahogy ez a két motívum Baudelaire-nél, *A mesterségek mennyországokban* is megjelenik: „A látható természet látható ura (az emberről beszélek) a gyógyszerészet, az erjesztett italok révén akart tehát mennyországot teremteni, hasonlóan ahhoz az eszelőshöz, aki vászonra festett és tartóvázra erősített díszletekkel próbálja helyettesíteni a valódi

bútorokat és az igazi kerteket.”¹² Baudelaire itt a művészet szimulákrum-jellegét a drogok és kémiai anyagok által teremtett hallucinációkkal, ha úgy tetszik, virtuális valóságokkal állítja párhuzamba – voltaképp olyan oppozíciót teremt, amely Will Self könyvének is sajátja. A virtuális identitások létrejötte éppúgy lehetővé teszi a test elhagyását, ahogy a drogfogyasztás is együtt jár a testetlenített tudat, az eksztázis élményével: „[...] mintha egy új énnel merülnénk a határtalan metamorfózisok világába, miközben a test visszamarad a nehézkes világban. Az identitást az internet világában pusztá opcióként értik, amint a testet mint az identitás helyét kikapcsolják.”¹³ Dorian videója a hálózatnak köszönhetően vírusszerűen terjed az interneten, videoklipekhez, filmekhez használják, szinte memként kezd működni. Ezzel párhuzamosan Dorian a valódi test révén is nyomot hagy a körülötte lévő, tehát a valódi világban: AIDS-vírussal fertőz meg embereket, miközben ő maga (nyilván a képmásnak a Wilde-műben is tetten érhető mágikus tulajdonsága miatt) egészséges marad. A vér és a testnedvek éppúgy cserefolyamatokat, láncolatokat, hálózatokat alkotnak a különböző testek között, ahogy az identitások és szimulákrumok digitális hálózata is megvalósul.¹⁴ Ahogy Baudrillard írja: „Nincs szó már sem utánzásról, sem kettőzésről, sem paródiáról. A reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról van szó, azaz az elnyomásáról minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által, olyan kartoték-berendezés által, ami feltételes, programszerű, tévedhetetlen, ami a valóság valamennyi jelét élénk találja, s rövidre zár minden bonyodalmat. A valóság soha többé nem jöhet létre: ez a modell vitális funkciója a halálnak, vagy inkább a megelőlegezett feltámadásnak e rendszerében, amely még a halál eljövételének sem ad esélyt.”¹⁵ Will Self regénye tehát azáltal tud a Wilde-mű termékeny újraírásaként működni, hogy a lélek halhatatlanságának problémáját a test virtualizálásának dilemmájával cseréli fel, a hangsúlyok átrendezésével, anélkül, hogy a mintázaton ténylegesen változtatna.

Végezetül, vissza az elejére.

Ahogy láttuk, a pastiche működtetése voltaképp olyan eljárás, amely során a szöveg lesz maszkkal felruházva: a regény minden kontextuális jegye a Dorian Gray-portrén tűnik át, a ’80-as évek társadalmi sajátosságai, szexuális vagy identifikációs forradalma csak díszletek a probléma újragondolásához. A *Dorian* olvasása során egy ponton túl nem a cselekményt látjuk, nem az ábrázolt szubkultúra árnyalatait érzékeljük, hanem azt a

formát, amely a maszk megmintázásával létrejött. Dorian (Self regényének főszereplője) levezethető Wilde Dorianjének alakjából, ahogy belőle Huysmans hercege, vagy a Doppelgänger- és Faust-történetek egész láncolata, Jekyll és Hyde-től Peter Schlemihlig. Vagy fordítva. Mindenesetre úgy gondolom, a maszkadás folyamata (és a szöveg maszkjának, a pastiche-nak a megformálása) általánosan leírható, megfeleltethető a Pascal-háromszög metaforájával. A Pascal-háromszög olyan számsor, amelynek minden egyes eleme a megelőző együtthatók függvénye, amelyben minden sor induktív módon levezethető elmozdulást feltételez, és amely végtelenszer, végtelen mennyiségű sorral bővíthető. Azonban a Pascal-háromszög geometriai forma is, olyan forma, amely maga határozza meg a benne zajló műveletek rendjét. A számsor újabb sorokkal bővíthető, a forma arányosan nagyítható, de sem a műveletek rendje, sem a forma nem dekonstruálható. Úgy is mondhatnám: a maszkok, pastiche-ok (ahhoz, hogy felismerhetők legyenek) mindig visszavezethetők kell hogy legyenek egy állandóra, mindig rá kell hogy mutassanak a bennük rejlő elmozdulásra, a mintázatra, hogy megkezdődhessen a karnevál.

1 Self, Will: *Dorian. Szövegmás.* Ford. Komáromy Rudolf. Budapest, Európa, 2011, 7. (A későbbiekben a szövegre utaló oldalszámok erre a kiadványra vonatkoznak.)

2 Vö. „A tulajdonnév »már mindig«, vagyis eleve nem teljesen *saját*, nem tisztán *tulajdon*. Bennington és Derrida szívesen játszik a latin és a francia *proprius/proprie* szó kettős értelmével, a »tisztá«, illetve a »saját« jelentéssel, amelyek valóban jelt adnak egymásnak az etimológia mélységeiből. Az, ami tisztán birtokolja önmagát, ahol a birtokló és a birtokolt egybeesik, az éppen az önmagáság abszolút jelenléte, a logocentrikus alapstruktúra. A különbözőség bizonyos értelemben tisztátalaná teszi ezt az örök jelenlétben megvalósuló maradéktalan identitást. Ha a tulajdonnév nem teljesen »tulajdona« hordozójának, akkor nem felel meg a tulajdonnév abszolút, *tiszta* fogalmának. (Az egyedüli tiszta név, amely viszont csak kimondhatatlan-voltában őrzi meg tisztaságát, természetesen Isten neve. Isten nevének, illetve az apophasisnak a problematikájára természetesen még vissza kell térnünk.)”. Angyalosi Gergely: A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben [online]. In Karóó Sándor (szerk.): *Derrida Marx-szelleme.* Budapest – Szeged, Gondolat – Szegedi Lukács Kör, 1997, <http://mek.oszk.hu/00000/00073/html/01.htm>.

3 Tillmann J. A.: Nem eseménye az életnek. Élőmaszkok, halotti maszkok. [online]. *Műértő*, 2007/2 <http://muveszetiirasok.wordpress.com/2010/05/10/tillmann-j-a-nem-esemenye-az-eletnek-elomaszkok-halotti-maszkok/>

4 Nancy, Jean-Luc: *A portré tekintete.* Ford. Seregi Tamás. Budapest, Műcsarnok, 2010, 7.

5 Belting, Hans: Valódi képek, hamis testek. Ford. Náadori Lília. In Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában.* Budapest, L'Harmattan, 2006, 50.

6 Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gárgó Gábor. In Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, ICTUS – JATE, 1996, 161.

7 Dubois, Philippe, idézi Gyenge Zsolt: *Kép, mozgókép, megértés. A filmelemzés fenomenológiai elmélete.* Doktori értekezés, Pécs, 2012, 151.

- 8 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 307.
- 9 Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Ki-járat, 2007, 96.
- 10 Belting, Hans: Valódi képek, hamis testek, 53.
- 11 Lévy, Pierre: *Mi a virtuális?* Ford. Jancsó Júlia. Budapest, Műcsarnok, 2011, 13.
- 12 Baudelaire, Charles: *A mesterséges mennyországok*. Ford. Hárs Ernő. Budapest, Cartaphilus, 2010, 11.
- 13 Belting, Hans: *Kép-antropológia*. 95.
- 14 Vö. Lévy, Pierre: *Mi a virtuális?* 21–23.
- 15 Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. 162.

